

MÚSICA E IDENTIDAD EN LA NOVELA CONCIERTO BARROCO DE ALEJO CARPENTIER

Cristian Montes

Universidad Nacional Andrés Bello

En el presente trabajo se intentará establecer la importancia del fenómeno musical en la novela *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier.¹ Lo que se propone aquí es que, a nivel del mundo representado, la música se transforma en un medio relevante para la configuración de una propuesta de identidad latinoamericana. Antes de entrar en el análisis de la novela, será necesario atraer algunos aspectos significativos del pensamiento de Carpentier respecto al fenómeno de la identidad y los contextos incorporados en la obra literaria.

El pensamiento de Alejo Carpentier, ya sea en su obra literaria o ensayística, se concentra básicamente en dos ideas fuertes que regulan su visión de mundo.² La primera de ellas traduce su interés por descifrar la realidad latinoamericana a partir de sus múltiples expresiones sociales. La segunda, propende a entender este sector del mundo como una

gran unidad cultural. A partir de esta doble focalización se podrá acceder, en parte, a la auténtica conciencia latinoamericana.³

Según Carpentier, Latinoamérica es un territorio geográfico-espiritual, constituido por diversas formas de simbiosis culturales.⁴ Como consecuencia de esto, aparecen conviviendo en un mismo espacio-tiempo, elementos pertenecientes a temporalidades diferentes.⁵

Producto de la heterogeneidad y la fusión, Latinoamérica se caracteriza por la ausencia de un estilo definido y porque toda modalidad expresiva desemboca invariablemente en un barroquismo cultural. Una realidad así configurada requiere de una escritura barroca que la registre, como en el caso de la novela *Concierto Barroco*.⁶

La función del escritor será universalizar el espacio americano y, al mismo tiempo, develar aquello universal existente en

¹ Alejo Carpentier, *Concierto Barroco*, México, Siglo XXI, 1976.

² El concepto de visión de mundo está tomado de Lucien Goldman, quien considera que la obra literaria tiene la virtud de hacer coherente los contenidos dispersos en la realidad cotidiana. El desplazamiento, desde la realidad hacia la ficción, permite la configuración de las visiones de mundo, siendo éstas el factor decisivo de la creación cultural. Ver Lucien Goldman, "El estructuralismo genético en sociología de la literatura", en *Literatura y sociedad. Problemas de metodología*, Barcelona, Ediciones Martínez, 1971, p.208.

³ Para el estudio de los aspectos mencionados ha sido fundamental el artículo de Juan Vásquez: "Alejo Carpentier: Una poética para la cultura latinoamericana", en Cuarto Seminario Nacional de Estudios Literarios, Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, Volumen VIII, 18 al 21 de Noviembre, 1986.

⁴ Según Fernando Alegría, en la obra de Carpentier existe una simbiosis de lo europeo occidental, lo hispánico y la tradición africana. Fernando Alegría, "Alejo Carpentier: Realismo mágico", en *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Las Américas Publishing CO. 152 East. 23 Street, New York 10010.

⁵ "Su obsesión por romper los márgenes artificiales de tiempo y de integrar el pasado, presente y el porvenir, en una dirección, a la vez, estable y voluble, cuyo eje puede ser una persona, un acontecimiento o una vida íntegra", Sofía Fischer, "Notas sobre el tiempo en Carpentier", en *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno a su obra*, op.cit., p.18.

⁶ Según Carpentier, *Concierto Barroco* es "(...) una novelle en el sentido alemán de la palabra (...). Aun siendo pequeña la considero como una especie de Summa Theologica de mi arte por contener todos los mecanismos del barroquismo", Alejo Carpentier, Citado por Klaus Muller Bergh, Revista Iberoamericana, N. 92-93, Julio-Diciembre de 1975, Vol. XLI, p.445.

Latinoamérica. Tendrá que explicitar igualmente las relaciones, tanto de analogía como de oposición, que establece con otras realidades extracontinentales. Para ello, deberá reconstruir los contextos que definen a Latinoamérica como unidad cultural.⁷

En *Concierto Barroco*, el contexto interpelado es la música, entendida ésta como estímulo gestor de identidad. Opera como elemento de concentración de los diversos contextos apelados en el mundo representado, tales como el contexto racial, el político y el ideológico. La función de la novela deviene así en potencia cognitiva y se da tanto a nivel de la gestación de la novela como de su recepción.⁸

La lectura de *Concierto Barroco* reactualiza, a nivel del discurso de las ideas,⁹ las grandes preocupaciones de Carpentier en relación a la música y la identidad latinoamericana.¹⁰ Estas se pueden sintetizar en la defensa de una expresión nacional y en la necesidad de diferenciar entre una errónea concepción del folklorismo y el desarrollo auténtico de una tradición cultural.¹¹

Como se desprende del pensamiento de Carpentier, el fenómeno musical latinoamericano posee características formales y expresivas claramente diferenciables de la música europea. A pesar de ello, la experiencia cultural de la música responde a un registro universal que convoca las diferentes expresiones particulares. Una mirada atenta so-

bre el arte musical debe atender primero a las peculiaridades nacionales, para registrar posteriormente sus marcas de universalidad. Dicho proceso implica el estudio de las diversas tradiciones donde la música se ha expresado como necesidad humana de comunicación.

Respecto a la música cubana, uno de sus grandes méritos fue mantener viva la tradición de los modelos europeos del siglo XVII y XVIII en lo que refiere a la música de baile y de capilla. Dichos patrones estilísticos se fusionaron posteriormente con los ritmos y formas musicales de la isla, constituyéndose lo que puede definirse como el nacionalismo de la música cubana. En esta simbiosis cultural destacan principalmente dos hechos significativos. El primero de ellos remite al proceso de transculturización en donde se combinan las melodías y la instrumentación española, con la tradición africana de tipo oral.¹² Un segundo factor de importancia fue la rápida asimilación que tuvo en Cuba la música de capilla que se desarrollaba al resguardo de la Iglesia Católica.¹³ Esto permitió que el músico cubano se educara en base a los mejores patrones de la música clásica y barroca europea. Es necesario destacar la participación del negro en la música de capilla y de cámara puesto que su presencia fue agente de transformación de los modelos recibidos. Carpentier plantea que es un error realizar una separación entre música

⁷Ver Alejo Carpentier, "Problemática de la actual narrativa latinoamericana", en *Los novelistas como críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

⁸"Acogida la función cognitiva de la novela, ésta se ofrece como núcleo de desciframiento e indagación en sus procesos integradores de producción, representación y recepción", Juan Vásquez, op.cit., p.446.

⁹"El fin del desarrollo narrativo no es exponer series de acciones verosímiles, sino más bien una concepción de mundo que aquellas acciones puedan convalidar. El discurso sobre hechos y acciones desarrolla otro discurso, el de las ideas", Césaire Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985, p.355.

¹⁰Ver Alejo Carpentier, "Del folklorismo nacional", en *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto, 1976, pp. 41-56.

¹¹Ver Alejo Carpentier, "El folklorismo nacional" y "Los problemas del compositor latinoamericano", en Letra y Solfa, Buenos Aires, Nemont, 1967, pp. 72-80, 85-102.

¹²Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p.49.

¹³Ibid., p.75.

popular y música seria en Cuba, ya que era el mismo negro el que tocaba en las orquestas de baile y en los eventos de iglesia. Históricamente, esta situación del negro fue cambiando con el paso del tiempo al irsele clausurando sus espacios de participación en la música de cámara y de capilla. De esta manera, el músico negro emigró a ciudades como París, generándose un diálogo entre continentes como puede apreciarse en la novela *Concierto Barroco*.

Estructura rítmica operando en *Concierto Barroco*

La estructura de *Concierto Barroco* permite visualizar un juego de perspectivas que configuran su ritmo interior. No se trata aquí de la idea de pulso o figura de tiempo correspondiente a la escritura musical, sino de una modalidad estética compuesta por dos momentos básicos: arsis (tensión) y tesis (reposo). El despliegue del ritmo exige la reiteración de dicha célula en una estructura secuencial.¹⁴

Es necesario destacar que el fenómeno rítmico implica la acción ordenadora que ejerce la conciencia sobre las proposiciones signílicas que se proyectan desde el objeto artístico. El sujeto de la percepción estética opera mentalmente desde el estímulo ársico-

tético, procesando la realidad en términos de tensión y reposo.¹⁵

En *Concierto Barroco*, el esquema rítmico se estructura globalmente en base a una dialéctica de posiciones en las que se juega el problema de la identidad. La progresión secuencial del texto permitirá visualizar cómo el fenómeno musical despliega el ritmo estructural y regulador de la tensión semántica.¹⁶

Concierto Barroco: ritmo e identidad músico-literaria

El motivo del viaje, convocado desde diversos ángulos, es el que permite que la obra se exponga desde un principio estructurador. La peripecia visible en la superficie del texto establece un contrapunto con otra modalidad de viaje que se va configurando a nivel de la conciencia de los personajes. Se trata de una forma de indagación en el problema de la identidad latinoamericana, a la cual se accederá por la vía pendular del ritmo. En este sentido, la dupla amo-sirviente establece una figura de referencias intertextuales con la picaresca de Cervantes.¹⁷

El viaje de los personajes se inicia en México y con ello comienza a elaborarse estructuralmente la analogía con un concierto barroco.¹⁸ Al igual que en la disposición de las voces en esa forma musical, tanto el amo como Francisquillo alternan la voz del

¹⁴Ver Luis Advis, *Displacer y trascendencia en el arte*, Santiago, Editorial Universitaria, 1979, pp.18-19.

¹⁵Ibid., p.21.

¹⁶Es interesante señalar que la incidencia del ritmo musical en el plano de la historia no es privativa de *Concierto Barroco*. Al respecto, ver Emil Volek, "Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de *El Acoso* de Alejo Carpentier, en *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno a su obra*, op. cit. p.18.

¹⁷Según Carpentier, la función de la picaresca era "violiar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar placer estético a los lectores para hacerse instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y de épocas", Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, op.cit., p.9.

¹⁸Aaron Copland, *¿Cómo escuchar la música?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p.64.

concertino. Cada uno de ellos aparecerá intercalado y a veces al unísono con la orquesta completa simbolizada por Europa.¹⁹

La situación inicial presenta en germen la problemática de la identidad, a través de la descripción que se realiza de la pintura que ornamenta el lugar del amo. El contenido de la obra: *El cuadro de las grandezas*, refiere a una temática americana, como es la conquista de México, pero elaborada con un estilo foráneo y extranjerizante:

«[...] estilo mixto de pontificio y michoacano [...] al gusto italiano de muchos años atrás mostrando [...] acontecimientos que parecían sacados de alguna relación de viajes a los reinos de la música de cámara y de capilla. De esta manera, el músico negro emigró a ciudades como París, produciéndose un diálogo entre continentes como puede apreciarse en la novela *Concierto Barroco*.»(p.11)

En términos del primer núcleo ársico-tético, es el amo la figura encargada de producir la tensión semántica del relato. Su presencia en la historia permite al autor establecer su programa ideológico al criticar implícitamente una postura equivocada ante la música, producto de una errónea asimilación de los contextos. En relación al *Cuadro de las grandezas*, lo grandilocuente de la pintura contrasta con la íntima y reposada interpretación musical de Francisquillo quien, acompañándose de una vihuela, canta «Las mañanitas del rey David»:

«El fámulo, para ponerse a tono con el ambiente, tomando su vihuela de Paracho, se dio a cantar las mañanitas del

rey David [...]»(p.13).

Es necesario destacar que dicho instrumento fue introducido en México por los conquistadores españoles. La canción representa, por lo tanto, una clara expresión de mestizaje americano. Queda señalado implícitamente que existe una forma de simbiosis cultural que es legítima, a diferencia de lo que pasa en la pintura mencionada. Se instaura así el primer registro de reposo de la célula rítmica.

Un nuevo núcleo de tensión es generado por el amo al rechazar lo que Francisquillo canta, ya que prefiere oír lo que éste ha aprendido en la academia:

«El amo, cansado de aquellas antiguayas [...] pidió algo más moderno, algo de aquello que enseñaban en la escuela donde buena plata le costaban las lecciones»(p.14).

La actitud del amo revela el determinismo de sus preferencias europeas. Francisquillo cantará una copla italiana, pero lo hará incorporándole inflexiones y matices americanos, sosteniendo de esa forma lo nacional al interior de la simbiosis. Dicha situación opera como una distensión, instaurándose el segundo momento ársico-tético:

«[...] la voz del servidor se hizo escuchar con singular acento abajeño, en una copla italiana [...] que el maestro le había enseñado la víspera»(p.14).

Sin embargo, el mexicano no logra percibir la sutileza en la cual se expresa la nomenclatura nacional por estar deslumbrado ante el *Cuadro de las grandezas* (p.14). En la

¹⁹Ver Marina Gálvez Acero, «Estructura musical de *Concierto Barroco*, de Carpentier», Congreso XVII, 1985.

figura de Filomeno el texto expone la imbricación de la cultura europea, la africana y el espacio cultural latinoamericano. El negro potencia el ritmo de la novela al ser el agente de producción del segmento de reposo de la estructura rítmica.

Una vez en Cuba se evidencia más elocuentemente el sincretismo cultural. Filomeno canta acompañado de una guitarra, unas coplas con metros y melodías españolas, insertándoles la impronta africana:

«[Filomeno] rasguea una guitarra de mala pinta, o canta irreverentes coplas [...] acompañándose de un tambor, o, a veces, marcando el ritmo de los estribillos con un par de toletes marineros [...]»(p.20).

En la fusión musical descrita, se concentra la unidad rítmica al neutralizar Filomeno las diferencias y aunarlas en una nueva expresión musical.

El complejo intercambio entre herencia e innovación se condensa en el momento que Filomeno canta una copla cubana de 1608. Los contenidos de ésta permiten ver la imbricación de mitos clásicos y paganos que fueron asimilados por los negros:

«[...] en aquel universal concierto se mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros»(p.25).

La simbiosis de lo europeo con lo africano y lo nativo se observa en el tipo de instrumentación utilizada en la interpretación de la oda. Se mezclan en ella instrumentos tales como flautas, panderetas españolas, tipinaguas indígenas, zampoñas, etc.²⁰

A partir de la audición de la copla, el amo detona nuevamente el elemento tensional de una nueva célula rítmica. Su visión del fenómeno musical revela lo errado de una actitud que enjuicia la fusión cultural como un error insalvable:

«Imposible armonía [...] Mal pueden amaridarse las viejas y nobles melodías del romance, las sutiles mudanzas y diferencias de los buenos maestros, con la bárbara algarabía que arman los negros, cuando se hacen de sonajas, marugas y tambores» (p.25).

Se establece aquí una crítica implícita al prejuicio que lleva a jerarquizar las artes sin entender la especificidad propia de cada una.²¹ Dentro de este contexto de pensamiento, una posición como la del amo estigmatiza equivocadamente el ser mismo latinoamericano cuya esencia se caracteriza por la fusión cultural. Es elocuente al respecto, el hecho de que los ritmos que los personajes encuentran en España son aquellos que históricamente se imbricaron con lo americano y volvieron enriquecidos al país. Dicha asimilación es registrada en el texto a través de varios ejemplos. Uno de los más significati-

²⁰Según Carpentier: «Lo fundamental en la música viene a ser la idea de los estilos musicales diferenciados como modos de cantar, de tocar los instrumentos, el ritmo, los acentos [...] venidos desde adentro [...]», Alejo Carpentier, «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música» en *América Latina en su música*, México: Siglo XXI, 1977 p.18.

²¹Carpentier piensa que es un error separar el fenómeno musical en popular y culto. Este distingo proviene del siglo XIX, por la hegemonía que adquiere la ópera italiana y el drama musical wagneriano. Aplicar esas jerarquías al nuevo mundo es un error, ya que aquí se conjugan instrumentos de Europa, África y América en una música de simbiosis correspondiente a un lugar de transculturizaciones, sincretismos y simbiosis de músicas tanto primigenias como desarrolladas. Alejo Carpentier, «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música», op.cit., p.14.

vos remite al momento en que Filomeno presencia la ejecución de un "minuet de empaque lagarterano." Posterior a ello, comenzará a bailar una danza cubana inspirada en la culebra:

"[Baila] al compás de una tonada cantada por él, en cuyo estribillo se hablaba de una culebra» (p.28).

Se fusionan de esta manera ambas expresiones musicales en un sustrato común y se establece la instancia de reposo de la microestructura rítmica.

En *Concierto Barroco* se enfatiza que las diferencias de tipo geográfico no implican necesariamente distinciones significativas en el ámbito cultural:

"El estrépito de címbalos, matracas, tambores, cornetas de Venecia no se diferencian de la confusa algarabía del Caribe» (p.35).

Lo que se critica, a nivel de la perspectiva semántica, no es la simbiosis cultural sino la utilización de una temática foránea, sin poseer un conocimiento serio de ella. Es el caso de Vivaldi, quien decide escribir una ópera basada sólo en lo que escucha acerca de la conquista de México. Queda develada, en consecuencia, la ignorancia del consagrado músico respecto a la realidad aludida por el mexicano. Para Vivaldi no existe mayor diferencia entre la cultura incásica y la azteca puesto que concibe erróneamente lo americano como una «[...] historia de un rey de

escarabajos gigantes» (p.37). A partir de un error de apreciación decidirá componer su ópera «Moctezuma», pero en función de la ópera veneciana (p.37). De esta manera, el tema americano quedará enquistado en una expresión musical efectista y grandilocuente, ajena al estilo musical americano.²² Dicho momento narrativo marcará el nuevo ámbito de tensión que caracteriza al esquema rítmico global de la novela.

Vivaldi, a partir de una perspectiva estética equivocada, comenzará a elaborar una expresión híbrida e inconsistente, producto del error de pensar que en una composición musical el tema es lo único relevante.²³ El fracaso del estreno es una crítica implícita a los excesos del drama nacional italiano, tales como la subordinación a los gustos del público y las complicadas técnicas de montaje. En este sentido, la situación descrita mantiene todavía la tensión semántica sin poder configurarse aún la célula rítmica. Pero, una vez expuestos los problemas de la incorrecta asimilación cultural, el complejo textual permite observar la condición unificadora del fenómeno musical. Independiente de las barreras culturales, geográficas y políticas, la experiencia musical desplegará a continuación su potencial de universalidad. Haendel, Moctezuma, Vivaldi, Scarlatti y Filomeno pasarán a configurar una metáfora de unidad en base a la música:

"Y, poniéndose en fila, llevando de rompeolas y mascarón de proa al sólido tudesco seguido de Moctezuma, empezaron a surcar la agitada multitud, detenién-

²² "Es el teatro, efectista y de gran tramoya, que recuerda "el cuadro de las grandezas", y presenta otro nivel del mismo fenómeno observado en la decadencia del autosacramental en España", Hortencia R. Morell, "Contextos musicales en *Concierto Barroco*, Revista Iberoamericana, N.123-124, 1983, p.345.

²³ "No son los temas los que deben interesar a un compositor [...] sino los elementos que se constituyen en elementos de estilo- la rítmica, la sonoridad, las variaciones especiales [...] - que se puedan presentar." Alejo Carpentier, "Del folclorismo nacional", en *Tientos y diferencias*, op.cit., p.47.

dose tan sólo, de trecho en trecho para pasarse una botella de licor [...]» (p.38).

La universalidad de la música se simboliza en la ejecución del Concierto Grosso en la Ospedale della Pietá. Vivaldi tocará el violín, Scarlatti el clavicémbalo, Haendel el órgano y Filomeno la percusión.²⁴ Se produce la confluencia cultural de diversos contextos en una síntesis que define a la música americana:

«Vivaldi arremetió en la sinfonía con impetuoso ímpetu [...] mientras Doménico Scarlatti [...] se largó a hacer vertiginosas escalas en el clavicémbalo [...] en tanto Jorge Federico Haendel se entregaba a deslumbrantes variaciones [...]. Pero, entretanto Filomeno había traído una batería de calderos de cobre [...] a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras [...]» (p.43).

El momento del Concierto Grosso recrea una simbiosis cultural desde la cual nacen los sonidos cubanos. Es interesante señalar que Filomeno, al mirar el cuadro: *Eva y la serpiente* en la Ospedale della Pietá, percibe alusiones al ritual africano de la culebra:²⁵

«[...] lo que dominaba en aquella pintura no era la Eva flacuchenta sino la Serpiente, corpulenta, listada de verde [...], y que [...] más parecía ofrecer la manzana a quienes miraban el cuadro [...]» (p.44).

Se trata de una instancia de relativismo cultural en la cual Filomeno baila coreado por los grandes músicos europeos, la comparsa²⁶ de la serpiente:

«Mamita, mamita
Ven, ven, ven.
Que me come la culebra,
Ven, ven, ven» (p.45).

En el desarrollo del Concierto Grosso, es el negro Filomeno quien impone sus esquemas musicales a los compases de Scarlatti:

«¡Diablo de negro!-exclamaba el napolitano-: cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo»(p.47).

La novela funda una especie de poética de la identidad en cuanto a proponer una expresión que, siendo nacional, se incorpore al contexto universal de la música. El ejemplo más elocuente al respecto es el concierto final ofrecido por Louis Armstrong:

«[...] de quien hacía vibrar la trompeta como el dios de Zacarías, el señor de Isaías o como lo reclamaba el coro del más jubiloso salmo de las Escrituras» (p.81).

El concierto de Armstrong representa una forma de síntesis donde es convocada la totalidad de la experiencia musical. Se reúnen en él registros temáticos de todos los tiempos y espacios al mismo tiempo que finaliza

²⁴Se produce de esta manera un momento de evidente sincretismo entre la tradición europea y la cultura africana. Ver José Luis Vega, «Tiempo, ritmo e historia en *Concierto Barroco*, Sin N°», XII, 2, Jul- Sep, 1981, p.67.

²⁵Según Hortencia R. Morell, se funden aquí el elemento negro (Filomeno) con lo imaginístico en el culto católico (la serpiente), op. cit., p.346.

²⁶«Las comparsas de los negros tenían asuntos. Un alacrán o una culebra (...) servía de eje a toda una acción acompañada de cantos. Se mataba el alacrán o se mataba la culebra.», Alejo Carpentier, *Historia de la música cubana*, op.cit., pp. 291-292.

la novela. El ritmo global de la obra ha llegado a su tesis final en la interpretación de Louis Armstrong, en cuyas notas se concentra la música como metáfora de la humanidad.

Marcos culturales que articulan *Concierto Barroco*

En *Concierto Barroco* aparecen claramente identificables dos marcos culturales que gravitan en su constitución simbólica. El primero de ellos remite a una determinada concepción del arte musical, cuyo representante es el maestro ruso Igor Stravinsky. El segundo, da cuenta de la inscripción en el mundo representado de una utopía que apela a una forma diferente de comunicación humana. Estos dos marcos culturales serán expuestos a continuación para intentar aproximarnos a la ecuación música-identidad, núcleo central de este trabajo.

a) Stravinsky: modalidad universal de la música

A nivel del fenómeno musical, Carpentier observa dos grandes orientaciones respecto a la concepción de la música. Una de ellas está representada por Richard Wagner y la otra por Igor Stravinsky. La incisiva querella lanzada por la poética de Stravinsky contra la de Wagner opera aquí como intertexto ideológico-estético.²⁷ La perspectiva semántica que regula el texto de Carpentier permite observar la adscripción a la concepción musical de Stravinsky, la cual entronca con una milenaria tradición.

Como es sabido, Stravinsky considera anarquizante el enfoque musical de Richard Wagner. La crítica apunta a la densidad de sus dramas musicales por considerar que esta atenta contra su función de entretenimiento y goce. Según él, Wagner transgredía las formas, generando un desarrollo inorgánico y carente de estructura.²⁸ *Concierto Barroco* da cuenta de esta crítica a través del comentario del narrador quien, al referirse a la obra de Wagner, enjuicia sus dramas musicales como "óperas extrañas y enormes" (p.75).

A nivel del marco cultural extratextual, lo que se expone en la novela es la polaridad existente entre dos visiones acerca de la música, esto es, el enfoque **representativo** y la **música absoluta**.

Respecto a la música **representativa**, su máxima expresión es la "música de programa", la cual se remonta a Franz Liszt y sus "poemas sinfónicos". Este eximio pianista y compositor romántico, consideraba que la música tenía la virtud de influir en el ánimo de las personas, a partir de su capacidad para representar objetos y situaciones. Según su perspectiva, el proceso musical adquiriría existencia en el tiempo de acuerdo al asunto que representaba y no según principios autónomos. Representar el asunto implicaba realizar su caracterización, desde el lenguaje musical. La música de programa se definía por su carácter narrativo-descriptivo.

Dentro de este esquema de pensamiento, la obra de Héctor Berlioz también evidenció una concepción narrativa del fenómeno musical. Su enfoque estableció una clara distinción entre las categorías de Sujeto y Objeto, es decir, entre el protagonista del drama y sus circunstancias. Esto fue desarro-

²⁷Ver Igor Stravinsky, *Poética Musical*, Buenos Aires, Emecé Editores, Sin fecha de edición.

²⁸Stravinsky considera que Wagner y otros músicos intentaron romper con la tradición, ofreciendo a cambio tendencias incompatibles y contradictorias. Ver Igor Stravinsky, op.cit., p.94.

llado también en base a los sentimientos de cada uno de los personajes, a partir de una melodía que se reiteraba.

Finalmente, es Richard Wagner quien enriquece esta concepción de la "idea fija" de Berlioz, a través de lo que llamó el *leit motiv*²⁹. Es justamente Wagner el centro principal de la crítica que realiza Stravinsky a esta concepción del arte musical.³⁰

En cuanto al concepto de *música absoluta*, éste remite a la idea de autosuficiencia en términos de significancia estética.³¹ Uno de los principales exponentes de esta corriente es justamente Igor Stravinsky, quien plantea que la música no puede ser comprendida por códigos externos a ella³². Debe ser concebida, más bien, como una expresión autónoma que se torna absoluta y objetiva por medio de su estructura. Exige un trabajo de rigor formal para que el que escuche pueda captar, y así gozar, las relaciones que esas formas producen. Stravinsky aboga por la elaboración de una forma adecuada donde la música se entienda como hecho intrínseco, a través de la exploración pura de ritmos y sonoridades.

Cabe decir que en *Concierto Barroco* son justamente las características mencionadas las que aparecen valoradas implícitamente en el texto. Es necesario destacar que Carpentier fue amigo personal y admirador confeso de Stravinsky. Una de sus principales novelas: *La consagración de la primavera*, es justamente un homenaje al músico ruso.³³

En *Concierto Barroco* se postula una expresión musical de orden formal y desarrollo orgánico que tiene justamente a Stravinsky como su epónimo principal.³⁴ El texto observa en esa concepción de la música una tradición que arranca desde los tiempos bíblicos, pasando por Haendel, hasta llegar a Filomeno:

"¡Nada menos!- exclamó Filomeno- [...]. Abrió la partitura: ¡Carajo! ¡Esto se llama escribir para la trompeta [...]. Y leía y releía con admiración, el aria de bajo, escrita por Jorge Federico Haendel sobre dos versículos de la epístola a los Corintios" (p.78).

Finalmente, en el concierto de Louis Armstrong se condensa una continuidad de enfoque que involucra a Filomeno en una ar-

²⁹"El leit motiv, tema asociado a un personaje, circunstancia idea, posibilitó la representación, ya totalmente al margen de la imitación. (...) Fue mediante el leit motiv cómo la música pudo al fin igualar el rango descriptivo del lenguaje.", Roger Scruton, *La experiencia estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p.110.

³⁰"Hay dos especies de leit-motifs en Wagner: unos simbolizan ideas abstractas; otros tienen la pretensión de representar objetos concretos: la espada o la interesante familia de los Nibelungos", Igor Stravinsky, op.cit., p.99.

³¹"La música absoluta designa un ideal de pureza musical, del cual se ha apartado a la música de diferentes maneras: por ejemplo, al subordinarla a las palabras (...) o aún a los vagos requerimientos de la expresión emocional", Roger Scruton, op.cit., p.88.

³²"La música no tiene y no puede tener como objeto a la imitación (...) La música no significa nada más allá de sí misma (...) ¿No es, en efecto, imposible pedirle que exprese sentimientos, que traduzca situaciones dramáticas, que imite, en definitiva a la naturaleza?", Igor Stravinsky, op.cit., pp 98-100.

³³Ver Sagrario Ruiz Baños, "La música como expresión humanística en una novela de Alejo Carpentier: estructura fugada de *La consagración de la primavera*, en *Anales de Filología Hispánica*, Vol.2, 1986.

³⁴Según Stravinsky, el arte es algo constructivo por esencia: "En su exacta significación, es una manera de hacer obras según ciertos métodos. (...) Y los métodos son los caminos estrictos y determinados que aseguran la rectitud de nuestra operación", Igor Stravinsky, op.cit., p.44.

ticulación histórico-musical:

«Pero Filomeno no estaba triste. Esta noche sería el concierto—el tan esperado concierto de quien hacía vibrar la trompeta como el Dios Zacarías, el señor de Isaías, o como lo reclamaba el coro del más jubiloso salmo de las Escrituras» (p.81).

El fenómeno musical es valorado según parámetros de coherencia y ritmo:

«Y como [Filomeno] tenía muchas tareas que cumplir todavía donde quiera que una música se definiera por valores de ritmo [...]» (p.81).

Consecuente con el pensamiento de Stravinsky,³⁵ se juzga la música por sus parámetros de interpretación y ejecución:

«Y sobre notas que sólo un ejecutante de primera fuerza podría sacar de un instrumento, estas palabras que parecen cosa de espiritual» (p.78).

La incorporación de este marco cultural ha posibilitado conocer la perspectiva estética de Carpentier respecto al fenómeno musical. Se ha valorado una determinada concepción de la música en la cual se rescata el canal de una tradición.³⁶ De esta forma, la

reflexión se ha abierto a una condición de la música en cuanto a ligar contextos diferentes en una especie de ideal común, esto es, una propuesta de identidad latinoamericana.

b) Música y proyección utópica

La idea de la existencia de una utopía en la obra de Carpentier ha sido vastamente estudiada por la crítica especializada, aunque no en relación a la novela estudiada aquí. Sin embargo, en lo que respecta a *Los pasos perdidos*, Carlos Fuentes ha planteado una idea de utopía especialmente pertinente para el análisis de *Concierto Barroco*:

«[...] el descubrimiento de que la Utopía consiste en barajar las nociones de pasado, presente y futuro. [...] empezando con un desplazamiento en el espacio, el viaje utópico termina con un **desengaño** y también con una **sabiduría**.»³⁷

En *Concierto Barroco* se trata igualmente de un viaje que supera el desplazamiento físico, instaurándose como un proceso de indagación en una forma de identidad. En relación a la cita de Fuentes, el proceso narrativo funda una cronotopía donde son convocados, en un mismo presente, diversos tiempos.³⁸ Cada uno de ellos corresponde a

³⁵Para Stravinsky, la noción de ejecución implica la estricta realización de una voluntad explícita que proviene de la obra: «El secreto de la perfección reside en la conciencia de la ley que una obra impone a quien la ejecuta», Igor Stravinsky, op.cit., p.152.

³⁶«La inmutabilidad de la naturaleza humana, a través del tiempo, se manifiesta en la presencia de los arquetipos amo y criado a lo largo del relato y en las afinidades de negros de distintas edades y culturas, dedicados a la música popular o al jazz, Klaus Muller Bergh, op.cit., p.456.

³⁷Carlos Fuentes, *Valiente Mundo Nuevo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p.122.

³⁸«Se entiende por cronotopo una doble determinación témporo-espacial, que es imprescindible para la constitución del contenido que subyace al entramado semántico del texto», José Manuel Cuesta Abad, *Teoría, Hermenéutica y Literatura*, Madrid, Editorial Visor, 1991, p.224.

músicos como Vivaldi, Wagner, Stravinsky y Armstrong. La dinámica temporal alude igualmente el tiempo que fue escrita la oda de Balboa, la tradición bíblica, etc.

Respecto al sentimiento de desengaño que caracteriza una dimensión del proceso utópico, es el amo quien lo adolece a manera de síntoma. Dicho sentimiento proviene de su desilusión ante lo que Europa le ofrece como rostro cultural:

“Ya me jode esta ciudad, con sus canales y gondoleros. -¡y basta!. Regreso a lo mío esta misma noche. Para mí es otro el aire que, al envolverme, me esculpe y me da forma” (pp. 76-77).

Se trata de una toma de conciencia, a través del contacto con la música, de la descolocación ante un contexto que no le pertenece:

“Me parecía mal que el cantante estuviese representando un papel que me fuera asignado, y que yo, por pendejo, hubiese sido incapaz de asumir. Y, de pronto, me sentí como fuera de situación, exótico en este lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto es realmente mío” (p.76).

En cuanto al núcleo de sabiduría de la experiencia utópica, es el amo igualmente quien postula la condición básica de toda

utopía,³⁹ esto es, la idea de futuro:

“Fábula parece lo nuestro a las gentes de acá porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Llanan fabuloso cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer. [...]. No entienden que lo fabuloso está en el futuro” (p.77).

Esta idea de proyección al futuro es potenciada igualmente por Filomeno, después de tocar su trompeta:

“-Es raro dijo el negro-: Siempre oigo hablar del fin de los tiempos. ¿Por qué no se habla, mejor, del comienzo de los tiempos?” (p.80).

En su figura se concentra la esperanza utópica⁴⁰ de soñar una sociedad articulada en un mismo ritmo, a la manera de la música:

“Y parecíale a Filomeno que, al fin y al cabo, lo único vivo, actual, proyectado, asaetado hacia el futuro [...] era el ritmo, los ritmos, a la vez elementales y pitagóricos presentes acá abajo, inexistente en otros lugares donde los hombres habían comprobado que las esferas no tenían más música que la de sus propias esferas.” (p.81).

A nivel intertextual, el narrador ironiza la concepción musical de Boecio⁴¹ establecien-

³⁹Según Martin Buber, la configuración de una Utopía revela siempre un desconformismo y una crítica ante el modo del ser actual: “La imagen de futuro que construya será, por lo tanto, una imagen utópica de lo que debe ser la realidad a la cual aspira”, Martin Buber, *Caminos de Utopía*, México, Fondo de Cultura Económica, p.17.

⁴⁰El deseo utópico entra en consonancia aquí con el pensamiento de Stravinsky para quien: “El sentido profundo de la música y su fin esencial es el de promover a una comunión, a una unión del hombre con su prójimo y con el Ser”, Igor Stravinsky, op.cit., p.39.

⁴¹El texto alude implícitamente a Boecio, filósofo y erudito del Siglo VI, quien consideraba que toda la música era razonamiento y especulación. Con el concepto de “música de las esferas” quiso denotar la música astronómica silenciosa del movimiento planetario. Ver William Fleming, *Arte, música e ideas*, New York, Nueva Editorial Interamericana, 1971, p.89.

do a la vez una relación crítica con el pasado.⁴² La apelación al porvenir implica una concepción realista de la música:

“Filomeno se las entendía con la música terrenal, pues a él, la música de las esferas lo tenía sin cuidado” (p.82).

Se postula la necesidad de una conciencia cultural donde la música sea un elemento fundamental en la definición de una identidad latinoamericana. De esta manera, se estará ayudando a superar la decadencia que se cierne sobre nuestro tiempo.⁴³ No se trata de postular la necesidad de una música única sino una expresión que respete las diferencias y que gire en torno a ciertos ideales estéticos comunes. A nivel ideológico, se trata también de proponer el respeto por la pluralidad y la legitimidad del otro.⁴⁴

Quien realizó este trabajo espera ha-

ber iluminado, en parte, el problema de las relaciones músico-literarias en la novela *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier. La idea central en torno a la cual giró la reflexión consistió en enfocar la música como vía significativa para la postulación de una identidad latinoamericana. Pudo comprobarse que las características del mundo representado, como también de la perspectiva semántica responsable del nivel ideológico del texto, podían reconstruirse a la luz del fenómeno musical. Las diversas perspectivas acerca de la música revelaron diferentes concepciones acerca de lo humano que terminan fundiéndose en una simbiosis cultural que define lo latinoamericano. La ley estructural de la novela permitió visualizar que los contenidos del texto se exponían regulados por una superestructura rítmica que se definía en términos de tensión y reposo. Finalmente, pudo comprobarse cómo el discurso de ideas, inscrito en *Concierto Barroco*, entra en íntima consonancia con el pensamiento de Alejo Carpentier acerca de lo latinoamericano.

⁴²“Nacida del mito, la Utopía es un tiempo inconforme, rebelde, que no se contenta con el presente, sino que se dispara [...] hacia el pasado [...] y hacia el futuro [...]”, Carlos Fuentes, op. cit., p.148.

⁴³“El arte aquí, sobre todo la música [...] ofrece la mejor manera de remontar y dominar el tiempo; la decadencia de la cultura occidental; la exaltación de los valores americanos; la inmutabilidad de la naturaleza humana a lo largo de la historia.”, Klaus Muller Bergh, op. cit., p.455.

⁴⁴Este carácter humanista del proyecto artístico de Carpentier ha sido vastamente estudiado. Ver, por ejemplo, Sagrario Ruiz Baños: “La música como expresión humanística en una novela de Alejo Carpentier: estructura fugada de *La consagración de la primavera*”, en *Anales de Filología Hispánica*, Vol.2., 1996.